الصورة الشعرية عند نازك الملائكة

الأستاذة: سامية آجقو
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة محمد خيضر بسكرة

ملخص

إن التجربة الشعرية الواعية تتكشف أوصالها من خلال اللغة و الصورة والموسيقى وكلها مقومات تنحو بالإبداع نحو التوازن الذي تكفله الصورة على اعتبار أن الشاعر يفكر بالصور و يموسقها، وهو ما تعكسه المرايا الشعرية لنازك الملائكة على مستوى التصوير الشعري.

تبقى الممارسة الشعرية رهن المغامرة اللغوية، في انزياحاتها المتمردة على المألوف من المعاني، و هذا يقتضي بالضرورة أن تسحب هذه السياقات الجديدة عربات الخيال و المجاز حتى تتنزل بالشعر في << دائرة الرؤيا و يكاد يتوحد بالحلم. و الصورة هي الشكل الذي يستجيب للرؤى>>[1].هذه المرايا الشعرية التي يعكس على مساحتها الشاعر أفكاره المصورة بواسطة اللغة ولا يتأتى له هذا إلا <<عبر المجاز، فهي فكرة مصورة، أو صورة مفكرة>>[2].ذلك أن الكلمة لم تعد وسيلة للتعبير عن الأفكار، بل أصبحت أداة مهمة تستكنه دواخل الشاعر عن طريق التصوير و ذلك بخرق التفكير المنطقي الذي يسقط سقوطا ممنطقا على الأشياء، و اكتساب مرونة التفكير و ترطيبه بنفحات الخيال الذي يبث الحركة و الحيوية داخل العناصر اللغوية التي تخلق مدارات سياقية جديدة << يجمع ما لا يجتمع، و يقرن ما لا يقترن وفق كيمياء اللغة التي تفجر الدلالات المكبوتة في قلب اللغة>>[3].

و لما كان التفكير بالصور هو القاسم المشترك بين الشعراء يبقى التمايز و طريقة التصوير و معطيات الصورة و تشكيلها اللغوي هو المحك الذي يقرن اقترابها حتى يعقد اختلافها و تمايزها، فالشاعر القديم يقترب من الوضوح في إجلاء صوره الشعرية و ذلك بالأخذ من المعطيات الحسية لخلق تركيبة منطقية تعقلن العلاقة الشعرية

بين المشبه و المشبه به على وجه يرتضيه المنطق و تقره الذائقة البلاغية. و كأن الشاعر القديم مكلف بحمل الواقع الحسي على عاتقه كمعين يسوغ علاقاته الشعرية و ينيطها بمرجعية حسية يدركها العقل. ليأتي الشاعر المعاصر و يعمل على خرق هذا الوضوح الذي يفضح المغامرة الشعرية و ينزلها مرتبة العقل، الأمر الذي جعله ينطلق بالشعر بعيدا عن مدركات العقل إلى عوالم وامضة محفوفة بظلال المشاعر و الأحاسيس، وهو ما فرض عليه أساليب جديدة في عملية التصوير الشعري كسرت آليات التصوير النمطي واعتمدت الخيال مناخا تتنفس فيه صوره الشعرية، وذلك باعتماد التشخيص و التجسيم والحلم و تراسل الحواس.وكل هذا لا يبقى اعتماده على الصور النفسية الوجدانية التي طبعت قريحة الشاعر و استحلبت من معين الخيال و الذاكرة النفسية و الجمعية، ذلك أن<<الفرق بين موقف الشاعر القديم و الشاعر المعاصر هو أن استخدام الأول لعناصر الطبيعة هذه كان استخداما جزئيا، كان وسيلة بلاغية أكثر منها شعرية، و قد تمثل هذا فيما استخدم الشاعر من تشبيه و استعارة، أما الشاعر المعاصر فإنه يتمثل الصورة كاملة، فترتبط في رؤياه هذه العناصر، ارتباطا عضويا يجعل الصورة كلها تفرض لنفسها وجودا خلال منطق الخيال هو أكثر واقعية من الواقع نفسه>>[4].

أما واقع الدرس البلاغي القديم فلم يخرج بالصورة الشعرية عن نسغ التشبيه والاستعارة على اعتبار << أن الشعر القديم في معظمه كان يتحرك في حدود الاستعارة والتشبيه، فكانت اللغة عندئذ تمثل وجودا غير حقيقي لوجود حقيقي>>[5] يلزم اللغة على الإقامة في حدود الثنائيات المتقابلة التي فرضتها الصورة الكلاسيكية التي <<تقوم على المقاربة و المناسبة بين العناصر و الأشياء المكونة لها، و تقوم أيضا على الثنائية البلاغية التي تحتفظ باستقلالية عنصري الصورة، فلا يتداخلان إلا ما ندر، و تقوم من جهة ثالثة على توضيح المعنى أو شرحه أو زخرفته و تزيينه مما يعنى استقلال الصورة عن الفكرة، فكثيرا ما يشمل البيت الشعري الكلاسيكي على التناظر بين الصورة والفكرة>>[6].

هذه الرؤيا المزدوجة سرعان ما تلاحمت و توحدت في العملية التصويرية ذلك أن الشاعر وما يمتلكه من أساليب و تقنيات و أخيلة هو رهن التأثر بالمذاهب الأدبية خاصة الرومانسية منها و الرمزية، فأصبحت بذلك الصورة تبتعد شيئا فشيئا عن العقل والوضوح و المباشرة وهي خلفية الصورة الكلاسيكية لتقترب من الذات المبدعة و تتوغل

أكثر في الخيال و الحلم وهو ما مهد للصورة بالمفهوم الحداثي ك<< نتيجة للحضور القوي للصورة بالمفهوم الشعري الحداثي أصبح المزج بين المحسوس و المعقول و المتخيل أحد الشروط الضرورية التي تباعد النمطية و النموذجية. ومن ثم الجمع بين الإرادة و اللاإرادة، الوعي و اللاوعي في تشكيلها يعتبر مطلبا شعريا أساسيا >>[7].

وهو المطلب نفسه الذي حاولت من خلاله الشاعرة إعادة التسوية وربط رهانات الحداثة الشعرية بقيام ذاتها على مسافة من التصور البلاغي القديم وخلق مسافة أخرى موازية من الوعي الفني و الجمالي للصورة بالمفهوم الحداثي.

ومهما يتبدى في هذا الحكم المسبق لأوانه إلا أنه سيتضح لاحقا.

1. الصور التقليدية :

1.1 صور عمود الشعر :

حاول عمود الشعر بمعاييره أن يرسخ الرؤية الشعرية وفق التصورات والمواصفات التي تجعل من محاكاة الواقع الطبيعي معادلا وسطيا يوقع الشعر في دائرة التكلف و القوالب الجاهزة، فضلا عن الوقوع تحت سلطتي المقاربة و المناسبة بين المشبه و المشبه به. وكأن العملية الشعرية قد تحولت إلى مشابهة ثم إلى اكتفاء باسم المستعار. وهو اختزال ينطلق من الحسي ليسفر عن معاني حسية وهو ما يقوي غريزة النظم عند الشاعر الذي لابد أن يتشرب من معايير عمود الشعر حتى لا تتضبب رؤيته و تنضب قريحته الشعرية و لهذا يعد << عمود الشعر من أقوى دعائم الصورة الشعرية في التراث – إن لم نقل أقواها على الإطلاق – ، ومن أجل ذلك اتهم أبو تمام في القديم، و اتهم من قبله بشار و أبو نواس و مسلم بن الوليد بالخروج على عمود الشعر لإتيانهم بالصور الغربية التي لم يألفها الناس في شعر السابقين عليهم>>[8].

ولعل الألفة بين عيون الشعر القديم و نازك قد اكتحلت بها رؤيتها الشعرية منذ الصغر، ذلك أن العرف الأدبي يقتضي أن تكون هناك نماذج ينطلق منها المبدع ولا يقف عند حدودها. حتى تصقل ذائقته البلاغية.و نازك واحدة من الكثر الذين بنوا من عمود الشعر سقوفا للإبداع لهذا فبعض صورها لا تنفض عنها صفات الوضوح والحسية والمنطقية التي عقدت بمقتضى الحال وجه العلاقة بين المشبه و المشبه به تحت مظلة الذائقة البلاغية القديمة التي لا تزيد تفرعا عن التشبيه و الاستعارة خاصة.

فالتشبيه من فنون النظم، يأتي عبد القاهر الجرجاني في أسراره البلاغية ليبوح بتعريف التشبيه فيقف على منبر الإعلام بالشيء قائلا : <<أعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين أحدهما : أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج إلى تأول. و الآخر: أن يكون الشبه محصلا بضرب من التـــأول>>(9).

ويأتي عيار عمود الشعر حول المقاربة في التشبيه ب<< الفطنة و حسن التدبير. فأصدقه ما لا ينتقص عند العكس، و أحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه الشبه بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به و أملكها له، لأنه حينئذ يدل على نفسه و يحميه من الغموض والالتباس>>(10).

وما لا لبس فيه هو أن التشبيه في شعر نازك الملائكة جاء محتشما قليل الورود مقارنة باستفحال الاستعارة التي سنتطرق إليها لاحقا.ولعل الأمر موكول إلى حيثية حسية التشبيه الذي يقف عند النسبة المنطقية بين طرفي التشبيه (المشبه، المشبه به) و يركز على المشابهة المادية بينهما مع خفوت التيار الشعوري و النفسي الذي يلين ذلك الطابع المادي تحت مظلة الخيال الشعري. و كما نعلم أن نازك تنطلق من فلسفة الشعور و تحوم حول الميتافيزيقيات مع استدارة عميقة حول ذاتها وهو ما يجعل وقوفها عند حدود الواقع المادي قليل حين تعقد صفقة التشبيه بين العقل و الواقع الحسي و الشعر.

ففي قصيدة "ذكريات ممحوة" تقول الشاعرة:

يا جســـــدا، كالقبـــر، مـــا فـــيه روح
سميتـــــه قلــــبا، فيا للغــــــــرور!
و أي قلـــب جــــــامد بـــــــارد (11).

نجد الشاعرة قد شبهت جسدها بالقبر، وهو تشبيه تام مستوف لكل أركانه، فالمشبه هنا هو جسد الشاعرة و المشبه به هو القبر و الأداة هي "الكاف" ووجه الشبه هو انعدام الحياة والروح.

فنازك ترى جسدها صندوقا فارغا يحوي رفات و رمم الذكريات كالقبر الذي يهضم الهيكل الآدمي دون روح.

و تقول الشاعرة في قصيدة " الأفعوان" :

صامـــد كجبـــال الجليـــد

في الشمـــــال البعيـــــــــــد
صامد كصمود النجوم
في عيون جفاها الرقاد
و رمتها أكف الهمـــــوم
بجراح السهـــــــــــــــــــــــاد
صامد كصمود الزمـــن(12).

تؤكد هذه التشبيهات المتتالية التي تحملها هذه الأسطر الشعرية تأثر الشاعرة بالذوق القديم، الذي يوكل الأمر إلى العقل في إدراك كنه هذه الصور، فالشاعرة شبهت صمود هذا العنفوان الأفعواني الذي يلف بحباله على عنقها كالجبال و كالنجوم و كالزمن و كلها تقع في دائرة المشبه به. ووجه الشبه هنا هو الصمود و الثبات و الاستمرارية، ومنه يأخذ هذا النص الشعري طابع الإيقاع الكوني الثابت ذلك أن الجبال أوتاد ضاربة في عمق الأرض، و النجوم ثوابت في مداراتها، ليبقى الزمن هو الثابت المغير الذي لا يتوقف و لا يمهل.

هذه الصور التي اختزنتها ذاكرة الشاعرة كانت بمثابة مرجعية جاهزة تفرض سلطانها لحظة الكتابة لتملي عليها معطياتها فالجبال و النجوم و الزمن أواصل في فنية الصور القديمة. وما يجعل هذه الأوصاف قريبة من الذاكرة الجمعية هو هذا التكرار اللفظي الذي جر معه مباشرة و تقريرية للدلالة كما في قولها (صامد كصمود النجوم)، (صامد كصمود الزمن)، الأمر الذي يجعل هذه الصور مجرد توشية بلاغية تشوه وجه القصيدة.

و يأتي مثال آخر ليعقد صلة القرابة مع هذا النمط البلاغي كما في قول الشاعرة:

فكــــأن الحيـــــاة لم تبتســـــم إلا   لتلقـــــــي سوادهـــــــا في رؤانـــــــا
و كأن الزهور لم تنشر الأش   ذاء إلا لكـــي تثيـــر أسانــــــــا
و كأن النضارة الحلوة الجذ   لى حداء بنا لصمت القبــــــــور
و كأن الطيور ترسل لحن ال   موت في سمع كل حي غرير(13)

ففي قصيدة "كآبة الفصول الأربعة" تتوالى التشبيهات لتذكي حركة التناقض في دواخل الشاعرة و التي تعكس رؤية شعرية سوداوية تسلم أسباب الحياة إلى فعل الكآبة،

الذي يمتص رحيق نضارتها. ذلك أن الصراع الدائم بين المتناقضات هو كنه حقيقة الوجود.

تتصدر هذه الأبيات الشعرية بأداة التشبيه (كأن) لضرورة نحوية تتعمق دلالتها أكثر عند ربطها بمظاهر الحياة و لبس الأمل وهو ما يأخذ صفة المشبه في كل من (الحياة، الزهور، النضارة، الطيور) لتدخل في لغة أو نظام التحول من خلال اقترانها بالمشبه به في قولها : (سوداوية الرؤية، إثارة الأسى، صمت القبور، لحن القبور) وبربط العلاقة بين أطراف التشبيه تتجلى الدلالة و بالتالي يمكننا تحليل كآبة الفصول الأربعة التي حلت مظاهرها على الصور الشعرية فباتت صورا مكتئبة تركتها الشاعرة تتحدث عن نفسها حين فسحت المجال للذاكرة العقلية و النفسية عند القارئ بالانفتاح على جدلية كونية في معادلاتها المستحيلة بين (الحياة و الموت).

تعبر الشاعرة عن رؤيتها الشعرية بلغة تشبهها حين ترفع نفسها إلى صفة المشبه كما في قولها:

إني كالليل: سكون، عمق، آفاق
إني كالنجم: غموض، بعد، إبراق [14].

هذه الصورة التقليدية في علاقتها مع الليل، تتضخم فيها أنا الشاعرة لترتفع إلى مكانة المشبه به (الليل) و (النجم) و تورد وجودها للشبه تعزز غريزة الأنا عندها في حركة متعالية صعودا إلى الكائنات الليلية (النجوم والقمر الليل) ليتحقق (الإبراق، السكون الغموض، الآفاق) هذا التواصل الإبداعي بين الشاعرة و الليل تعمقت دلالته أكثر مع أسلوبية هذا التشاكل الإيقاعي و الدلالي بين الألفاظ و الصور، وهي ظاهرة على ما يبدو قديمة في الدرس البلاغي القديم، وظفتها الشاعرة لإجلاء التعارض و التعالق الدلالي بين الصورتين. فحين تقول الشاعرة أنها ليل فهذا وجه للظلمة والغموض. ثم أنها حين تقول أنها نجم فهذا وجه إشراقي يبدد ذاك الغموض و يحي ذاك السكون الذي خيم على آفاقها. وهو ما يؤكد قوة الدفع النفسي في ذات الشاعرة.

ودائما ما إسرائاتها الليلية أين تمتد معارج رغباتها الدفينة فتقول :

رغبـــــات كالليل غامضة الأصد
اء ترعني فيمــــا وراء شعــور

وشعور بفورة في الدم الجـــــــا

رف تبقى كنـــــــــاقــم موتـــور[15]

هذا النزوع التصاعدي للأعلى يعقد الوصال بين تلك الرغبات الدفينة في قبور اللاشعور الذي يشبه وشاح الليل الأسود. ليبقى الغموض هو وجه الشبه الذي عقد قران الرغبة بالليل، و الشعور بالناقم الموتور بالثورة و حدة الغضب. فالشاعرة ترمي بهذا التشبيه المستوفي الأركان المشبه (الليل، الشعور) و أداة التشبيه (الكاف) و المشبه به (الليل،الناقم) لتصب دلاليا كلها في غياهب الغموض و فورة الغضب. وفي هذا تحاول الشاعرة أسلبة الرغبات المكبوتة و الأحلام المدفونة ووضعها على فوهة الغضب وبالتالي الوجود بالفعل و التحقق بالقوة.

و ندرج مثالا حيا آخر للتشبيه ينم عن خبرة بلاغية و إيقاعية حظيت بها الشاعرة من طول ممارسة شعرية كما في قولها :

إني أحبـــــك نابضـــــــا، متحركــــــــــــــــا،

كالطفــــــل، كالريح العنيفـــــة كالقــــــدر[16].

من الناحية العلمية فإن أركان التشبيه تمتد أفقيا، حيث يبسط المشبه نفسه على بنية السطر الشعري الأول من خلال ضمير المخاطب (الكاف) الذي وكل فعل الحب على حمله (أحبك).لتبدأ الحركة نابضة في نفس السطر مع وجهي الشبه (نابضا، متحركا).ثم يردف السطر الشعري الثاني بأدوات التشبيه المتتالية و المتساوقة مع سلسلة المشبه به (الطفل) و (الريح) و (القدر). هذا التكثيف الدلالي للتشبيه يشبه دقات القلب في السطر الأول، ثم يزداد تسارع إيقاعها بداية من الطفل ثم إلى حركة الريح الهوجاء إلى حركة أقوى، وهو القدر في لعبة الحياة – و كأنها بهذا التشبيه أرادت أن تسر بحبها و خوفها من القدر– ومن قبيل الصور التقليدية المطروحة في شعرها قولها:

فيم، كالماء في رمال الصحراء،

لحظات و تنضبين؟

كشروق الهــــــلال، كالأزهـــــــــــار

كخيالات حالمين؟ [17].

نجد في هذا التصوير تقاليد بلاغية جعلت من صورة الصحراء و الماء و الهلال معطيات تقليدية استطردت بها الشاعرة و قد ألفتها الذائقة العربية. ذلك أن صورة الماء

في رمال الصحراء مطلب عز تحقيقه في حياة العربي قديما و يأتي الهلال ليضيء الصورة الشعرية التي طالما أردفتها الممارسات الشعرية القديمة بوجوه الحسن و الضياء و علو المقام و ثغر الابتسام. وهي ظاهرة فنية مكرورة في شعر القدامى.

و الظاهرة الأكيدة عند الشاعرة هي صورة الليل، وهي قديمة التناول كثيرة التردد في الأشعار التقليدية، فرضت نفسها على الشاعرة جاثمة على صدرها كما جثم الليل يوما على صدر امرئ القيس فتقول الشاعرة:

جرح قد مر مساء الأمس على قلبي
جرح يجثم كالليل المعقم في قلبي
يجثم أسود كالنقمة في فكر ثائر [18]

ومما لا شك فيه أن صورة الليل التي تنطوي على شيء من التأكيد في التناول الشعري القديم، فإنها تظفر ببعض الخصوصية التي لها علاقة بوجدان الشاعرة وإسقاطاتها النفسية على معطى هذا الدال الليلي.

تفيد الشواهد السابقة التي لا يتسع المجال لجني محاصيلها البلاغية بالكشف عن مفهوم التشبيه و أهميته كنسغ يرفد الشعر و يقيم من الصورة بؤرة جذب لضروب البيان الأخرى على اعتبار أنه سيد البيان الأول. وأولى تفريعاته تسقط أداة التشبيه ووجه الشبه حتى تقع المبالغة وهي سمة بلاغية تجمل الصورة الشعرية، خاصة حين تقع حدود المشبه و المشبه به على قدم المساواة، ومن الواضح أن سقوط الأداة ووجه الشبه من قاعدة التشبيه

البليغ جعل معالم الصورة تفقد وضوح حدودها التي تحفظ المسافة الدلالية بين أركان التشبيه (المشبه،المشبه به،الأداة ووجه الشبه)، وعليه فالتشبيه البليغ يكفل نوعا من التعقيد الفني الذي يخلق مسافة جمالية عند القارئ.

وبناءا على هذا التصور عملت الشاعرة على التنويع في الصورة البسيطة القائمة على التشبيه، وعلى المبالغة من خلال التشبيه البليغ الذي يطالعنا في قصيدة "سياط وأصداء" عنوان يدمغ ببلاغة الصورة حيث تقول:

صماء لا أصغي إلى وقع السياط على الظهور
يا ليت قلبي كان صخـــرا لا يعذبـــه الشعـــور [19]

وهو تشبيه بليغ حذف أداة التشبيه ووجه الشبه، و دغم المشبه بالمشبه به، فتمنت الشاعرة بلسان المبالغة أن يكون قلبها صخرا لا تختلجه الأحاسيس ولا تعذبة المشاعر – وتمضي الشاعرة في قصيدتها " الخيط المشدود في شجرة السرو" قائلة :

ويرَن الصوت في سمعك " ماتت "
" إنها ماتت ... " وترنو في برود
فترى الخيط حبالا من الجليد [20]

فالصورة البلاغية (ترى الخيط حبالا من الجليد) معقودة على التشبيه البليغ حيث شبهت الخيط بحبل الجليد الذي سرعان ما يذوب ويختفي أثره.

وعلى نفس الإستراتيجية البلاغية شاع التشبيه البليغ مستثمرا كل طاقات التكثيف ومهارات الأسلوب التي امتلكت ناصيتها الشاعرة وجعلتها مؤشر تحريض نحو الإبداع. ففي قولها :

وتعود الذكرى صدى جامد الوق ع لعهد مغلَف بالظلام [21].

إن ارتدادا الشاعرة في ماضي الذكريات السحيق جعل منها صدى باهتا مغلَفا بالظلام حتى لا تسمع نداءاتها ، أما إلحاحها على الانبعاث والانتشار على مساحة الحضور الشعري فهو ما يحقق اكتفاءها فقط بالظهور بلاغيا في شكل تشبيه بليغ (الذكريات صدى) .

وعلى صعيد الفكر والإبداع والبلاغة كلها وجميعها تقول الشاعرة:

عمـــــــــــرنا كان طريقا معتما
فـــــــــــأنيروه إلى القبر أخيرا
وصبـــــــــــانا كان جرحا ساهدا
يشرب الملح ويقتات السعيرا [22]

غني عن القول ، إن الشعراء مفطورون على المغالاة والمبالغة لاسيما لو تعلق الأمر بالحزن والألم ، حينئذ يتحول القول الشعري إلى صورة ناطقة عن الأنا الذي يتقلب على جمر الألم (فالعمر طريق) و (الصبا جرح) تشبيهان بليغان كانت لهما الجرأة لوصف هذا العمر المسافر في طريق مجهول ـــ إلى قبر أخير ، وصبا كان جرحا في

ذكراه يشرب الملح حتى يحفظ بقاءه ويقتات السعير حتى يحفظ وهجه واستمراره وعلى ذكر النار تمتد ألسنتها من خلال قول الشاعرة :

يتحول صمتي نارا تصرخ في الأفق وأغني رقة إحساسي لحن جنازة [23]

وعلى فكرة التشبيه البليغ (صمتي نارا) تتحول إلى فضاء قابل للولادات الفنية والنفسية فهي المفارقة بين الصمت الذي يتحول إلى عتاب تتصاعد حدته ليتحول إلى حالة طربية تندغم فيها لحظات الفرح بالألم ، الصمت بالغناء لتصير لحنا جنائزيا يحتاج إلى شرعية الدفن والنسيان حتى تعود الشاعرة إلى حالة الصمت الأولى التي بدأت منها .

كما نجد ملحما بلاغيا يتعين إبرازه في قول الشاعرة :

تلوت حواليهم ظلمات الدروب

أفاعي زاحفة ونيوب

وساروا يجرون أسرارهم في شحوب [24]

إن اقتران (ظلمات الدروب بالأفاعي) على سبيل المشابهة البليغة يوحي بالرعب والرهبة من تلك الدروب ، التي تزحف فيها الأفاعي وليست أفعى واحدة ، بنيوبها الزرقاء حاملة سمها ، وحاملة معها أيضا حيوية هذه الصورة الشعرية التي تجعلها ماثلة في ذهن القارئ بما تثيره فيه من رعب وخوف وهنا تصبح الصورة البلاغية شعرية << عندما تخلق الاستجابة الانفعالية وإذا لم تخلقها كنا أمام بلاغة فقط وليس أمام صورة >> [25]

ولما كان التشبيه هو سيد التصوير الشعري ، كونه يحفظ الحدود والمسافات العلائقية بين أركانه ، ويعقد صفقات متعددة مع أوجه الشبه ، فإن التشبيه البليغ يأتي ليعمل على اختزال المشابهة وعقدها بين المشبه والمشبه به فقط وهو ما يولد بعدا تأويليا وجماليا تقرره تلك المطابقة المفتعلة بين الركنين السابقين.

تأتي الاستعارة لتعمق هذا الاختزال أكثر وذلك بحذف أحد طرفي التشبيه (المشبه أو المشبه به) مع إيراد قرينة تدللَ عليه ، وهي بهذا تفعل العملية التشبيهية وتدعو إلى التداخل المطلق بينهما.

والاستعارة كسَر من أسرار البلاغة تقرَ << أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم >> [26].

والاستعارة هي الأصل في تطور اللغة، لأنها الأساس في استخدام الكلمات استخداما جديدا، في سياقات جديدة، فهي القادرة على تخطي العلاقات الحرفية بين أجزاء الواقع وصياغته من جديد [27].

والملاحظ على تجربة نازك الملائكة الشعرية هو كثرة الاستعارات التي جعلتها تتنفس في شعرها مختلَقة قرائن تدلل عليها . ولاسيما المكنية منها التي تعد من << أقرب الاستعارات إلى التشبيه كما يقول البلاغيون الكلاسيكيون >> [28] .

وفي ظل فهمهم الكلاسيكي للشعر جعلوا الاستعارة <<من مكملات المعنى أي أن تقوم بوظيفة ، التوضيح، والتحسين ، والتقبيح ، ولذلك خضعت خلال المرحلة الكلاسيكية ، للمنطق وقامت العلاقة بين طرفيها على التناسب المنطقي بين المستعار منه والمستعار له >> [29]. وهو ما يمنح الشاعر إحساسا بتفوقه وغلبته على محدودية التشبيه ووقوعه في الآن نفسه تحت سلطان العقل والمنطق .

إذا سلمنا بـــهذه المواضعة البلاغية حكمنا على الشاعرة الملائكة بالاحتكام إلى العقل في التصوير الشعري الاستعاري ، وهذا ما يبدو جليا في قولها :

لم يبق إلا ثورة واحتقار
ملء حياتي المَرة الحالمة
النار ذابت وتبقى الشرار
تشربه أحلامي الواهمة [30]

ونجدها قد شبهت الأحلام بالإنسان الذي يمتلك القدرة على الشرب ، فحذفت المشبه به (الإنسان) وأبقت على قرينة تدل عليه وهو فعل (تشرب) على سبيل الاستعارة المكنية ، وهي تصور محترقة بألسنة النار التي تصاعدت من لهيب المشاعر المرَة .

وإذا وقفنا عند قصيدة " ذكرى مولدي " ألفيناها مفعمة بالدوال المربكة للنسق اللغوي والمولَدة في الآن ذاته لحركة داخلية في قولها :

جئت يا ذكريات شاحبة الوجــ ـه حيارى في موكب الأيام
جئتني والشباب باك بعينيَ وحــولي جنازة الأحـــــلام [31]

إننا نشهد هنا احتفاء هاذين البيتين بأربع استعارات تعنقدت دلالاتها وتكثفت وهي (ذكريات شاحبة الوجه) ، (الشباب باك) ،(جنازة الأحلام)، (جئت يا ذكريات) وهي صور شعرية تسوق مفارقة كبرى ، حيث اتخذت نازك من بشرى يوم مولدها يوما للذكريات السوداء الشاحبة ، يوما تغسل فيه شبابها وتدفن فيه أحلامها ، وما يقتضيه العرف في هذا المقام أن يستقبل هذا اليوم بالأمل والرغبة في الحياة .

ونلمس صورة أخرى من قصيدة : " النائمة في الشارع " كما في قولها :

الشارع مهجور تعول فيه الريح

تتوجع أعمدة وتنوح مصابيح

انتصف الليل وملء الظلمة أمطار

وسكون رطب يصرخ فيه الإعصار (32)

تتسرب من هذه الأسطر الشعرية صورة من الاستعارة المكنية تعتمد على تقنية التشخيص التي تسند إلى المشبه به المحذوف فعلا إنسانيا دالا عليه ، وهو المنحى الحساس الذي يبرز الصورة ويحرك وجدان القارئ ويغريه بالتطهير النفسي ، وهو الأمر الذي ركزَت عليه الشاعرة من خلال " النائمة في الشارع " التي كشفت عن الواقع الاجتماعي المتردي وقد ساقت استعاراتها المكنية (تعول الريح) و (تتوجع أعمدة) و (تنوح مصابيح) (يصرخ فيه الإعصار) وكلها تشترك في قرينة الفعل الإنساني الذي دلل على المشبه به وهو الإنسان ، فالريح تعول والأعمدة تتوجع والمصابيح تنوح والإعصار يصرخ وكلها تغري المتلقى بالوقوف عندها حتى تتجمع عنده خيوط الصورة الدرامية للمكان ، وصورة الحياة المؤلمة والبائسة لطفلة لم تجد المأوى تلسعها الطبيعة باردة جافية كجفاء الشعارات الإنسانية البالية.

وإذا اتجهنا في نفس العمق التراجيدي تتكثف الصور داخل الخطاب الشعري لقصيدة " الخيط المشدود في شجرة السرو " صوت " ماتت " داويا ، لا يضمحل

يمـــــــــلأ الليــــــــــــل صراخه ودويا

" إنها ماتت " صدى يهمسه الصوت مليا

وهتاف شجرات السرو في صوت عميق (33)

تتلاحق الاستعارات المكنية في هذه الدفقة الشعرية لتأكيد معنى وحيد وهو الموت الذي حاولت الصور الجزئية أن ترسَخه في ذهن المخاطب وهو الحبيب الذي جاء يبحث عن حبيبته فوجد الذكرى في انتظاره.

هذه الصور الدرامية (يملأ الليل صراخه) ، (صدى يهمس الصوت) (هتاف رددته الظلمات) ، (روته شجرات السرو) . وكلها علقت دلاليا لا بشجرة السرو ولكن بالمشبه به المحذوف وهو الإنسان لتثبت غيابه بحضور قرائن تدلل على أثره، وهي في طبيعتها النحوية أفعال نسبت لغير العاقل (يملأ ، يهمس ، رددت، روت) وحول إضافة الفعل إلى المشبه ما يمكن أن << يثري الاستعارة بالحركة ويبث فيها الحياة، ويلاحظ أن العلاقة بين طرفي الاستعارة علاقة انصهار واتحاد حيث يتحول المشبه إلى كائن حي يحمل كل صفات الحياة ، وهنا يبث الشاعر الحياة في الطبيعة>>[34]
وتأتي الإستعارة لتبث حيويتها في قصيدة " الحياة المحترقة " حيث تقول الشاعرة :

دفن الماضي حفاياها الخوالي ومحاها
وطوتها لجة النسيان في عمق دجاها
ذهبت تلك الليالي وطوى الدهر صباها [35]

وقفت الشاعرة وقفة تأمل مع نفسها وهي ترمي بحياتها في النار التي تلتهم مذكراتها في نهم ، فتحول تلك الحياة في لحظات إلى رماد من خلال هذه الصور (دفن الماضي خفاياها) ، (طوتها لجة النسيان) ، (طوى الدهر صباها)، (ذهبت تلك الليالي) وكلها قائمة على بلاغة الاستعارة المكنية شبهت فيها الشاعرة كلا من الليالي والدهر ولجة النسيان بالإنسان الذي يقوم بالذهاب والطي والدفن ، فحذفت المشبه به لتترك ما يدل عليه ، وهي صور تبين مرارة الذكريات والحياة المحترقة وكأنه طقوس حرق الموتى المترسب من بعض المعتقدات الوثنية :
ونلمس نسيجا آخر من الصور التي تدثرت بها قصيدة " الزائر الذي لم يجئ "

.... ومر المساء، وكاد يغيب جبين القمر
وكدنا نشيَع ساعات أمسية ثانية
ونشهد كيف تسير السعادة للهاوية [36]

ويطلع من هذا التجاورْ غير المألوف بين الألفاظ (يغيب جبين القمر) (تشيَع ساعات أمسية) ، (تسير السعادة للهاوية) صورا شعرية هي نتاج استعارات مكنية

أسند فيها الفعل إلى المشبه وحذف المشبه به مع الإبقاء على القرينة الدالة عليه، وهي جملة الأفعال المضارعة (يغيب ، تشيع ، تسير) وقد أضفت قوة إيجابية وتعبيرية على القصيدة وأعطتها قوة على البوح بأسرار الشاعرة .

ونلمس سرا آخرا في قصيدة " في وادي العبيد " حين نقول:

وحدتي تقتلني والعمر ضاعا

والأسى لم يبق لي حلما جديد [37]

إذ شبهت الشاعرة وحدتها بالإنسان القاتل لتحذفه وتترك ما يدل عليه وهي قرينة فعل القتل، وهي صورة تحمل سحابة من الألم والوحدة والاغتراب التي أمطرت على شعرها فسقت معانيها بالمرارة والأسى.

ونخلص إلى أن نازك قد اعتمدت كثيرا على الاستعارة وهو اعتماد في غاية الدقة والأهمية بما يضفي على قصائدها من حيوية وقدرة على الإيحاء تكتسبها من تلك العلاقات غير المألوفة بين الألفاظ ، وتبدو الاستعارة معضدة بالتشخيص وهذا ما يضفي على الصورة جمالا وكثافة وقدرة على التعبير وهي في عمومها صور واضحة المعالم بعيدة عن الغموض الذي يسعى الشعر الحديث أن يوشحه لصوره تحقيقا لمبدأ خرق السائد وزعزعة المستقر .

1-2- الصور الرومانسية :

تتنفس الصور في القصيدة تنفسا ذاتيا ينطلق من كون التجربة الشعرية لشاعر ما تنتج من تجربته الشعورية ومن ذاته لهذا كانت سمة الشعر القديم غنائية وجدانية ، تعتمد على رؤية ذاتية للعالم والذات فطبيعة الشعر الرومانسي تتكثف حول << ذات الفنان كمحور لإدراك الشاعر الجمالي ، حطمت هذه المناسبة المنطقية وجعل الاستعارة تتخطى هذه الحواجز المنطقية وتصل الطرفين ببعضهما وتصهرهما في وحدة واحدة تتناسب مع انصهار الرومانسي في تجربته أو موضوع شعره >> [38] وهو الانصهار الذي حقق بدايات الخروج عن الذوق التقليدي لا سيما وأن الرومانسية تستفحل فيها الذات ويخبو فيها صوت العقل والمنطق ، ولا يخفى علينا أن نازك

الملائكة تتدثر بمعطف الصور الرومانسية التي تعبر عن ذاتها الهائمة في أحضان الطبيعة ، وهي سمة الرومانسيين.

كما تشكل هذه المرحلة بداية الإنعتاق من الصور التقليدية ، وتهب علينا نسائم الرومانسية من خلال قصيدة " أغنية للقمر " حيث تقول :

أم أنت خـــد مزنبــــــق أرج
ينعس فوق الأعشاب والسعف ؟
يا فضـــــة كالضيـــــاء لينـــــة
يا لون حبي القديــــــــــم يا شغـــــفي
ما أنت يا دورق الضياء ويـــا
كواكبا في الظلام منصـــــــــــهره؟
يا قبــــــلا سوسنيـــــة سكبـــــــت
شهدا مصفى في ليلة عطـــــــــــره[39]

إن الأبيات و ما تتعالق فيها من استعارات (ينعس فوق الأعشاب) (قبلا سوسنية سكبت شهدا) ومن تشبيه مثبت بالأداة (يا فضة كالضياء) وما ورد بصفة التشبيه البليغ (خد مزنبق) قد يجعلها تنضوي تحت الأساليب البلاغية التي أقرها الدرس النقدي القديم في اعتماده على ركني التشبيه و الاستعارة في التصوير الشعري. لكن المتأمل في دلالاتها يصطدم بالطبيعة ناطقة في شعرها، و يتعمق هذا الأسلوب أكثر في قولها:

إذا زحف الليل فوق السهوب
ومرت على الأفق كف الغيوم
ولم يبق غير السكون الرهيب
ونام الدجى تحت جنح الوجوم[40]

يعمل هذا المزج الغريب بين عناصر الطبيعة بدافع الخيال الذي يغيب العقل على إيضاح و شرح هذه الصور، فالليل حين يزحف كأفعى تخنق النهار فوق السهوب، وتمر على الأفق الرحيب كف الغيوم لتطرد هدير الرعد بعيدا، فلم يبق حينئذ غير السكون الرهيب الذي سيهيئ المناخ لنوم الدجى تحت جنح الوجوم. و تحت جنح المناخ النفسي تتنفس هذه الصور التي تتلون بمشاعر الشاعرة، فتتحول الطبيعة بعناصرها معادلا موضوعيا للإسقاطات النفسية وهو ما يشكل ملمحا جديدا أبدعت فيه الشاعرة.

وفي قصيدة "كلمات" تتعمق التجربة الرومانسية عند الشاعرة من خلال هذا الانصهار بين الذات و الموضوع، وهو سبيل هذه التجربة الشعورية التي تقول فيها:

شكوت إلى الريح وحدة قلبي وطول انفـــــرادي
فجـــاءت معطـــرة بأريـــج ليـــالـــي الحصـــاد
و ألقت عبير البنفســـج و الورد فوق سهـــــادي
ومدت شـــذاها لخـــدي الكليـــل مكـــان الوســـاد
وروت حنينـــي بنجـــوى غديـــــر يغنـــي لـــــواد
وقالت: لأجلـــك كـــان العبيـــر ولوم الوهـــــاد
ومن أجل قلبك وحدك جئت الوجود الجميـــــــل[41]

فقد عمدت الشاعرة إلى إشراك عناصر الطبيعة و أنسنتها من خلال اعتمادها على الاستعارة في أنسنة الطبيعة، فتبدو الرياح كشخص تفرغ عنده الشاعرة شحنة الاغتراب والوحدة و طول السهاد، فتتجاوب معها في جملة من الأفعال (جاءت معطرة بأريج)، (ألقت عبير البنفسج)، (مدت شذاها لخدي الكليل)، (روت حنيني)، (قالت لأجلك كان العبير). وما يبدو على هذه الصور ضعف دور الخيال في التصوير، ما يخرج بها إلى غاية الزخرفة الأسلوبية و توظيف عناصر الطبيعة توظيفا سطحيا ما عدا مسألة تشخيص الرياح و جعلها مقرونة بوظائف الإنسان.

وتستمر الشاعرة في علاقتها مع الطبيعة تحت مظلة الرومانسية لترسم بمشاهدها صورا و لوحات شعرية تنطلق من بؤرة الذات ولكن بلسان الموضوع الخارجي (الطبيعة) كما في قولها:

ثم يأتي الشتاء بالثلج و الأم
طار و الريح في سكون الليـــــالي
و تمر الأيام موحشة الحظ
وبطاء الأصبـــــاح و الآصـــــــــال
وتموت الأزهار في قبضة الثل
ج و يعرو الأشجار لـــون الزوال
و تغيب الأطيار في الموقد المه
جور أو في كهف وراء الجبـــــال[42].

تبدو عناصر الطبيعة في هذه الأبيات متجهمة باكية، وهي في حقيقة الأمر مشاعر الشاعرة المتألمة التي تسرب من معين أحاسيسها ما سقى الطبيعة حزنا وألما، و هذا الأسلوب الطبيعي في التصوير يعتمد على مطية الخيال في شخصنة الطبيعة، و ذلك بقيامها على نسغ استعاري غذى النص الشعري (يأتي الشتاء بالثلج و الأمطار)،(و تمر الأيام موحشة الحظ)،(تموت الأزهار في قبضة الثلج)،(يعرو الأشجار لون الزوال) وهي صور تعتمد الإيحاء النفسي بما تتضمنه من اجتزاء للمكان و الزمان و ربطهما بخيط شعوري واحد. بعيدا عن التقريرية و المباشرة في الأسلوب.

و يستمر هذا النمط غير المباشر في التصوير في قولها:

ها أنا وحدي تناجينـــــــــي غمومي
و كآبـــــاتي و أشبــــاح الفنـــــــــاء
كل مــــا حولــــي مثير للوجــــــوم
مصرع الشمس و أحزان السمــــــــاء
عبثا أطرد عن نفســـــي هموم‍ــــــــي
غرقت أحلام قلبـــــــي في الغيــــــوم
و تلاشـــت مثل أحلام الضيــــــــــاء[43].

هكذا تؤنسن كيمياء المجاز عناصر الطبيعة و تخلصها من القرائن المنطقية بين أطراف استعاراتها و تعيد بناءها ونفث العاطفة و الإحساس فيها فيحدث التجاوب بينها و بين الشاعرة روحا و إحساسا و حركة، لتغدو من مكونات التعبير عن طريق التصوير الشعري، و التي تولت مهمة صهر الذات بالموضوع . هكذا يأخذ إيقاع النص طابعه من إيقاع النفس الشاعرة التي وقفت في نقطة صراع نفسي انعكست على الطبيعة بصورة جذرية، ذلك أن التداخل فجر منابع الحوار و التجاوب بينهما، فمصرع الشمس و أحزان السماء تؤطران لهذا التدفق الشعوري المطبوع على الألم الذي تمتد سلطته إلى قرارة العمق في دواخل الشاعرة، و حكاية الحزن معها تستدعي وقفة متأملة في الطبيعة فشواهد الأحزان و الآلام عندها هي سمة الابتكار الفني في الصور الشعرية التي أغرقتها في حمض ذاتها فتلاشت ملامحها المتمايزة و أصبحت ملمحا واحدا للحزن و الألم، لتبقى الطبيعة بشواهدها هي البديل لحمل هذا الاصطخاب الداخلي الذي يمتد بين الانحسار و الخفوت أو الحركية و النهوض.

وبما أن الطابع المجازي للطبيعة يلغي إمكانية الإثبات للمعنى، وهو ما حدث لغرض الرثاء الذي عقد صلة قرابة مع الطبيعة، غابت من خلاله حدود الذات المتألمة لتكتفي التجربة الداخلية بانتخاب الطبيعة لسانا ناطقا عليها من ذلك قول الشاعرة وهي ترثي أمها:

غير أن الفجر حي في ابتســـــــام
و أرانا في مكـــان الكنز زهـــــــره
نبتت سوداء في لـــــون الظـــــــلام
و سقـــاها دمعنا لينـــــا و نضــــــره
كلما مـــرت بها ريـــح الصبـــــــاح
بعثت في الجو موسيقـــــى خفيـــــه
و أنينـــا خافتـــا ملـــئ الريــــــــاح
كمنت فيه دمـــــــوع البشـــريـــــــة[44]

تحمل هذه الأبيات ملامح الجدة التي كست هذا الغرض الشعري القديم الرثاء، حيث عمدت الشاعرة إلى تشبيهات جديدة حين شبهت الحزن بالغلام و بالزنبقة السوداء مرة أخرى، وقد نستشرف بعض مظاهر الجدة في توظيف الألوان و إعطائها صبغة نفسية و دلالية، فاللون الأبيض عندها للأمل و الفرح و اللون الأسود للحزن و الألم إضافة إلى الأصفر و الرمادي. إلا أن هذا الاستثمار للألوان نجده بسيطا غرضه التدليل و تعزيز المعنى و توضيحه.و إذكاء لحركة التفاعل مع الطبيعة التي تتجلى فيها رغبة الخروج من الذات إلى الموضوع، حيث تركتها الشاعرة تعبر عن نفسها و أفكارها حين أقحمتها في مساحة السياسة تتلون برؤى و دلالات جديدة فتقول في قصيدة "ثلاث أغنيات عربية":

إنه الفجـــر فهبـــي يا ملاييـــن و موجي
احملي أغنية الصحو إلى خضر المروج
ووعـــودا مورقـــات عربيات الأريـــج[45]

إلى أن تقول عن اللصوص:

نزلوا أرضك السمــــــــراء يسرقون الجني و التمور
يأخذون الثرى و الهواء يخطفون الندى و النــــور

يسلبونـــــك لو يقـــــــــدرون   خضرة الشجر المبتســـــم
يخنقون الأغاني الحنون   يمنعون الكرى و الحلـــــم[46]

تومئ هذه التعبيرات و الصور الشعرية بدلالات عميقة تنطق من عمق الطبيعة على ما يطبق بأحزانه على

الذات و الإنسانية و الأوطان، هذه الحقيقة المرة التي بنت على قاعدتها الشاعرة و جعلتها المحور و المنطلق في إبداعها وهو ما يستدعي الإنصات إلى ما يقوله النص التالي من قصيدة "ثلاث أغنيات شيوعية":

رفيقي تعال لنسحق رجعية الياسمين
و تزوير سوسنة نذلة و عريش لعين
و تلـــك الينابيـــع أن دسائســـها أبديـــــــــة
وهذا الأصيل يذيع أراجيفـــه الغسقية
حــــــذار رفيقـــــــي فللـــورد ديــــــــــــــــــــــــــن
وهذا الشــــــذى روحــــه عربيـــــــــــــــــــــــة[47]

يبقى التمرد لغة القصيدة، و لغة الطبيعة التي قلبت أرضية النسق اللغوي وسعت إلى التحرر من أسر الواقع المحكوم بلغة الحديد و الاستبداد لتأتي الطبيعة بحنوها و لغتها الشاعرية تحمل دلالاتها و مسمياتها خارج المسار المعروف لتعبر عن الواقع السياسي المحكوم بالقوة و اللاعدالة.

وهو الأمر الذي خرج باللغة و التصوير الشعري إلى الطبيعة لغرض فني وهو دخول الشاعرة تحت معطف الرومانسية و بالتالي إكساب نصوصها غلالة الغموض حتى تمرر أفكارها السياسية من وراء قناع الطبيعة، و أيضا الخروج من بوتقة حزنها الذاتي إلى حزن قومي وطني. وفي هذا الانزياح داخل الصور الشعرية علة لمعرفة حقائق الأشياء و الوجوه التي ستؤول إليها.

الهوامش:

(1)– محمد لطفي اليوسفي: تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس ط1، 1985، ص 92–93.

(2)– سعد الدين كليب: وعي الحداثة، دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،ط1، 1971، ص39

(3)– عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري، دار هومة ط1، 2003، ص73.

(4)– عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة و دار الثقافة، بيروت، ط3، 1981، ص233.

(5)– محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها و مظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت،لبنان، ط1، 1996، ص100.

(6)– سعد الدين كليب: وعي الحداثة، ص42.

(7)– عبد القادر غزالي: الصور الشعرية و أسئلة الذات، قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص103.

(8)– عثمان حشلاف: التراث و التجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د .ط)،(د.ت)، ص19.

(9)– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، (د.ط)،2003،ص69.

(10)– إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق للنشر و التوزيع عمان، الأردن، ط4، 2006،ص412.

(11)– نازك الملائكة: ديوان عاشقة الليل، مج1، ص473.

(12)– نازك الملائكة: ديوان شظايا و رماد، مج2، ص75–76.

(13)– نازك الملائكة: ديوان مأساة الحياة، مج1، ص174–175.

(14)– نازك الملائكة: ديوان شظايا و رماد: مج2، ص98.

(15)– نازك الملائكة: أغنية للإنسان (1)، مج1،ص252.

(16)– نازك الملائكة: ديوان قرارة الموجة، مج2، ص404.

(17)– نازك الملائكة: ديوان أغنية للإنسان(1)، مج1، ص317.

(18)– نازك الملائكة: ديوان شظايا و رماد،مج2، ص67.

(19)– نازك الملائكة: ديوان عاشقة الليل، مج1،ص518.

(20)– نازك الملائكة: ديوان شظايا و رماد،مج2، ص190.

(21)– نازك الملائكة: ديوان قرارة الموجة، مج2، ص266.

(22)– المصدر نفسه، ص268.

(23)– نازك الملائكة: ديوان شظايا و رماد،مج2،ص68.

(24)– نازك الملائكة: ديوان قرارة الموجة، مج2، ص394.

(25)– الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان،ط1، 1990، ص180.

(26)– عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تحقيق محمد الفاضلي ، ص 27 .

(27)– مدحت الجيار : الصور الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، ط2 ، 1995 ، ص 133.

(28)– المرجع نفسه ، ص 136.

(29)– المرجع نفسه ، ص 134 – 135 .

(30)– نازك الملائكة : ديوان عاشقة ، مج 1 ، ص 463 – 464 .

(31)– المصدر نفسه، ص463–464.

(32)– نازك الملائكة: قرارة الموجة، مج2، ص271.

(33)– نازك الملائكة: ديوان شظايا و رماد، مج2، ص191.

(34)– مدحت الجيار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ص136.

(35)– نازك الملائكة: عاشقة الليل، مج1، ص489.

(36)– نازك الملائكة: ديوان قرارة الموجة، مج2، ص299.

(37)– نازك الملائكة: ديوان عاشقة الليل، مج1، ص491.

(38)– مدحت الجيار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ص134–135.

(39)– نازك الملائكة: شجرة القمر، مج2، ص481–482.

(40)– نازك الملائكة: عاشقة الليل، مج1، ص576.

(41)– نازك الملائكة: قرارة الموجة، مج2، ص346.

(42)– نازك الملائكة: مأساة الحياة، مج1، ص551.

(43)– المصدر نفسه ، ص165–166.

(44)– نازك الملائكة: قرارة الموجة، مج2، ص321.

(45)– نازك الملائكة: شجرة القمر، مج2، ص497.

(46)– المصدر نفسه ، ص499.

(47)– المصدر نفسه ، ص571.